TEXTES ET DOCUMENTS

POUR LA CLASSE

237. 31.1.80

L'OPÉRA FRANÇAIS AU XVIII[e] SIÈCLE

L'OPÉRA FRANÇAIS AU XVIII[e] SIÈCLE

Dans ce dossier

■■ **L'opéra français au XVIII[e] siècle** (Dossier établi par Jean-François Hirsch et Évelyne Guilhendou)

CE DOSSIER OCCUPE LES PAGES 9 A 24 DE CE NUMÉRO.

Approche pédagogique (p. 10 et 23)

Étude (pp. 11, 12, 21 et 22)
– L'opéra, un genre nouveau venu d'ailleurs, son introduction en France
– L'opéra au XVIII[e] siècle
– La querelle des Bouffons
– Deux grands maîtres : Gluck et Mozart

Documents (pp. 14, 19, 20)

Photographies (pp. 15, 16, 17, 18)

Couverture : J.B. Martin. Costume pour Hippolyte et Aricie. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal. « La première loi de l'opéra est de séduire et d'enchanter », ce qui permet toutes les fantaisies dans le costume des solistes. (Voir DOCUMENT 8) Cliché Giraudon.

Les textes cités dans « Textes et Documents » le sont à titre documentaire ; les opinions qu'ils peuvent exprimer doivent être appréciées de ce point de vue.

Rédacteur en chef : Frédéric Bounoure. **Équipe de rédaction :** Jeanne Gauthier, Marie-Louise Haumont, Martine Marquet, Andrée Ould Aoudia, Huguette Pillant, Jeanne Saugues. **Mise en pages :** Geneviève Sentenac, Anne-Marie Majault. **Secrétariat :** Christiane Pédersen.

Prochain « Textes et Documents »

– Les mutations du commerce mondial
– Les Araignées

Pour nous écrire, pour s'abonner, voir l'avant-dernière page de couverture.

Intentions

La « Castafiore » pontifiante et briseuse de vitres : voilà à quoi se limite souvent la connaissance que les scolaires ont de l'opéra. Or, aujourd'hui, quand les mass-media nous font savoir que « les jeunes Français sont musiciens », que la France musicale profonde s'est enfin réveillée et que « ça bouge » du côté des amateurs, et encore qu'il faut à tout prix démocratiser le théâtre lyrique, cette vision dépréciative, partielle et donc partiale de l'opéra semble plus que jamais à revoir. A enrichir. Le présent dossier voudrait donc contribuer à remettre l'opéra à sa juste place.

Qui est immense. D'abord comme œuvre d'art. Car l'opéra se veut genre « total » et sollicitant non la seule ouïe mais tous les sens, tant il met en œuvre et unifie en son sein de genres artistiques différents : musique, chant, danse, mais aussi art du décor, des costumes, de la scénographie, des machines, des éclairages... Ensuite parce qu'il constitue un carrefour privilégié où toute une époque se mire. Vers le champ clos de l'opéra, de la société contemporaine, ce sont toutes les querelles esthétiques (musicales, mais aussi littéraires ou relevant des « beaux arts »), tous les débats éthiques, tous les mouvements de fond politiques même, qui convergent. Et si la Révolution se profilait du côté des Lumières, dans le sillage de l'« Encyclopédie », on verra qu'elle ne progressait pas moins dans le champ de l'opéra qui peu à peu se détournait des modèles compassés de l'absolutisme versaillais. Ce qui est assez dire que ce dossier ne concerne pas seulement les professeurs de musique.

Le XVIII[e] siècle est sans doute l'époque où l'opéra illustre le mieux cet ancrage au cœur d'une société. C'est aussi celle où il a culminé sur les plus hauts sommets. La partie « Étude » de ce dossier suit donc l'opéra à travers ce siècle, jusqu'aux chefs d'œuvre mozartiens. En accordant une large part à ce qui fut peut-être la première grande réflexion culturelle de l'Histoire : la querelle (esthético-politique) dite « des Bouffons ». Quant aux « Documents », ils ont surtout été sélectionnés pour illustrer les différentes imbrications du théâtre d'opéra dans la société de son temps.

Suggestions pédagogiques

DOMAINE MUSICAL

– Donner à entendre tout ou partie d'un ou plusieurs opéras en en faisant circuler (ou mieux : en en projetant sur écran au fur et à mesure du déroulement de l'action) le livret. Car les trémolos et vocalises, les acrobaties vocales qui apparaissent comme ridicules quand elles sont déconnectées du texte-support deviennent justifiées et donc compréhensibles quand on en saisit la fonction expressive (scènes d'amour, de colère-furie, de jalousie, guerrières...).

– Réfléchir, à travers l'histoire de la musique, sur le thème « musique et expressivité ». Dialogues voix-instruments. Différents types de rapports établis entre musique et texte : imbrication ou domination de l'un sur l'autre ? Lequel prend alors le pas ? De la polyphonie médiévale au **Sprechgesang** via les madrigaux de la Renaissance italienne, l'opéra italien du XVIII[e] siècle **(bel canto)**, les tragédies lyriques de Lully, les opéras de Rameau, Gluck, Mozart.

– Présenter (en précisant certains termes de vocabulaire) la vie (émergence, évolution, disparition) de grandes formes musicales : opéra, certes, mais aussi madrigal, cantate, oratorio, symphonie. Et dans le secteur de l'opéra, tenter de distinguer opéra seria/opéra buffa, tragédie lyrique, opéra comique, **dramma giocoso, Singspiel**...

– Voix et tessitures. Initier aux différentes voix humaines, de la plus grave à la plus aigüe. Vocabulaire : basse, baryton, ténor, contralto, mezzo, soprano. Différences entre les voix de soprano, de haute-contre, de castrat. Comment le compositeur effectue-t-il la distribution des différentes voix pour un opéra ? Pourquoi le pouvoir est-il « toujours » incarné par une basse (roi, empereur, tyran...) ? L'amoureux transi par un ténor ? La coquette par un soprano ? La magicienne par une colorature ?...

– Faire connaître les instruments anciens et les styles vocaux d'époque en proposant des écoutes comparatives de disques interprétés de façon moderne et de tentatives de reconstitutions précises des modes d'exécution musicale du XVIII[e] siècle (disques de Harnoncourt, Malgoire, « La Petite Bande », etc.). Problèmes posés par ces reconstitutions. L'actuelle querelle, à leur propos, des anciens et des modernes (différences de couleur sonore, ornementation « improvisée » du chant, diapason différent...).

SUGGESTIONS PÉDAGOGIQUES PLUS GÉNÉRALES

– A partir des positions qu'ils ont prises dans la querelle des Bouffons, évoquer la « Grande Encyclopédie » et les encyclopédistes (aspects généraux, politico-philosophiques, mais aussi esthétiques et musicaux : Rousseau, auteur des articles sur la musique).

Le XVIIIe siècle aura été le siècle d'or de l'Opéra : celui où après les premiers balbutiements de ce genre musical nouveau, puis l'éclosion baroque et le classicisme lullien, il trouve sa forme « définitive ».

L'opéra : un genre nouveau venu d'ailleurs, son introduction en France

Résultant d'une critique menée par des cercles lettrés et humanistes (au nom de la pureté de l'art musical de la Grèce antique) contre l'art devenu trop sophistiqué et maniériste des madrigaux polyphoniques (LEXIQUE P. 13), l'opéra vit le jour en Italie à l'extrême fin de la Renaissance. Mais il était en réalité l'aboutissement d'une évolution de formes dramatiques très anciennes où la musique – plus ou moins « imbriquée » à la poésie – était liée au spectacle joué.

Dans le cadre du cercle cultivé florentin dit « Camerata Bardi », cénacle d'humanistes soucieux de ramener la musique et le chant à la pureté déclamatoire antique (ou du moins ce qu'on en croyait savoir à l'époque), l'opéra va naître d'une mise en acte des critiques formulées contre la musique alors dominante : les complications et fioritures de plus en plus gratuites et le raffinement scolastique de la « gothique » polyphonie franco-flamande et de l'art madrigalesque (LEXIQUE P. 13), devenus trop maniérés (au point que l'intelligibilité des textes poétiques était complètement noyée dans l'enchevêtrement des parties) et passablement sclérosés. Ce qui d'abord n'apparut que comme une fantaisie d'humanistes (et que nombre de critiques dénoncèrent non comme une révolution positive, mais comme une fâcheuse régression) répondait sans doute à un besoin profond car la **Nuova musica** – ou, en d'autres termes : l'opéra (LEXIQUE P. 13) – devint vite l'un des genres les plus féconds et fit tache d'huile à travers l'Europe avec une remarquable rapidité.

« Au théâtre, le texte ne saurait se soumettre aux exigences du contrepoint (LEXIQUE P. 13) : d'où la nécessité d'un style musical dans lequel on puisse, selon la préface des **« Nuove musiche »** de Caccini, « in armonia favellare » (parler en musique). L'opéra était né et le premier grand chef-d'œuvre du genre, l'« Orfeo » de Monteverdi, voyait le jour en 1607 : le « stile rappresentativo », sans sécheresse, se présente ici comme une intarrissable mélodie (LEXIQUE P. 13), si bien adaptée au texte qu'elle semble inviable sans lui et lui sans elle. »

Roland de CANDE
« La Musique. Histoire, Dictionnaire, Discographie »
(Seuil, 1969)

« A MONTEVERDI, il appartient d'avoir divisé une partition d'opéra en numéros, airs, duos, ensembles musicaux, qui sont reliés par du récitatif (LEXIQUE P. 13). Avec le récitatif, l'action avance, fournissant aux divers personnages des prétextes pour s'exprimer dans les numéros successifs de la partition pendant lesquels cette action s'immobilise. »

Jacques BOURGEOIS,
article « opéra »
(Encyclopaedia Universalis, 1968)

Pendant qu'en Italie fleurissait la **nouvelle musique,** se développait à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe, une tradition de **ballets de cour** (ancêtres des « opéras-ballets » qui vont suivre) où, dans un grand déballage spectaculaire animé par le roi en personne (qui menait la danse), au milieu de fabuleuses « machines », d'une figuration nombreuse, de défilés d'animaux, de déclamations poétiques, la musique tant vocale qu'instrumentale tenait une grande part. Tous ces éléments – y compris l'étroite collaboration du poète (auteur de l'argument) et du ou des musicien(s), souhaitant imprimer à la déclamation plus de justesse expressive – préparaient par des voies différentes, « à la française », la place au genre nouveau de l'opéra.

« En 1646, Mazarin eut l'idée de faire représenter des opéras italiens à Paris au moment du carnaval. C'est ainsi que l'« Orfeo » de Luigi Rossi fut révélé aux Français (...). Le succès fut tel que l'on renouvela plusieurs fois l'expérience, (...) et que peu après, fut créé un théâtre d'opéra baptisé Académie royale de Musique.

C'est alors qu'entre en scène le plus formidable arriviste qu'ait connu l'histoire de la musique : JEAN-BAPTISTE LULLI (ou Lully). Venu d'Italie pour entrer au service de Mlle de Montpensier, il sut si bien, peu à peu, se rendre indispensable au roi que celui-ci le nomma surintendant de la musique, (...) lui assurant le monopole absolu de l'opéra français. (...)

Ce ne fut pas l'opéra italien que Lully fit triompher chez nous, mais bien l'opéra français, où ce Florentin fait figure de chef d'école. Il a su s'assimiler l'esprit de la musique française à un rare degré, et comprendre les richesses et les faiblesses de notre langue, tant et si bien qu'en même temps qu'il créait l'opéra français, il en faisait un des premiers du monde. De son association avec le poète Quinault naquirent tous ses grands ouvrages, depuis « Cadmus et Hermione » jusqu'à « Armide », son chef-d'œuvre. A l'opposé du **bel canto,** l'art de Lully repose sur une forme de chant très pur, largement déclamé et scrupuleusement soumis aux exigences du texte dramatique, dans la ligne qui sera suivie par Rameau et Gluck. »

Roland de CANDE (op. cit.)

L'opéra au XVIIIe siècle

Quelques traits de l'opéra italien au XVIIIe siècle

Pour nombre d'amateurs et de critiques, l'opéra italien, au XVIIIe siècle, est entré dans une période de pleine décadence.

Non pas qu'il y ait eu pénurie d'auteurs. Ils étaient nombreux, brillants, certains même de grande valeur. Et tous prolifiques.

On retiendra ici les noms d'ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725) : 115 opéras, presque tous du type seria (LEXIQUE P. 13) – d'ANTONIO VIVALDI (1678-1741) : 94 opéras. – de NICOLA PORPORA (1686-1768) : une cinquantaine d'opéras seria. – de DOMENICO CIMAROSA (1749-1801), grand maître de l'opéra-bouffe : environ 70 opéras. – de NICCOLO PICCINNI (1728-1800) : une centaine d'opéras. – de GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710-1736) : quelques chefs-d'œuvre de l'opéra-bouffe (LEXIQUE P. 13), dont la « La Serva Padrona » (La servante maîtresse).

Les causes de la décadence résident essentiellement dans ce fait : peu à peu se perdait le sobre classicisme primitif du « stile rappresentativo » des débuts de l'opéra, cependant que fleurissait et se développait de plus en plus un goût « malsain » du public pour l'ornementation baroque débridée et des acrobaties vocales ouvrant la voie à un véritable culte rendu à la gloire des interprètes virtuoses. Ainsi, progressivement, dans cette « synthèse d'œuvres artistiques diverses au service d'une même action dramatique » (J. Bourgeois), ce « théâtre total » qu'était et se devait d'être l'opéra (LEXIQUE P. 13 et DOCUMENT 1), l'un des arts constituants prenait inexorablemmnt le pas sur tous les autres : le chant, le beau chant de plus en plus orné : le **bel canto,** ce « chant grisé de lui-même » (R. de Candé). Ce culte de la virtuosité vocale aboutissant, sur les scènes, à une véritable dictature de ces monstres lyriques qu'étaient les castrats (un castrat est un chanteur qu'on a privé, dans son enfance, de ses glandes génitrices afin de préserver et de développer le seul registre aigu de la voix).

La place – de plus en plus envahissante – qui était ménagée aux virtuoses dans les opéras (notamment ces **arias**

dits de « **bravura** » qui servaient à montrer l'agilité et l'étendue de la voix) l'était souvent au détriment du réalisme de l'histoire et de la progression dramatique, et la tyrannie des castrats – et plus généralement des chanteurs – était souvent fâcheuse quant à l'homogénéité et la mise en scène de l'ensemble du spectacle (DOCUMENT 2). Ils étaient les maîtres incontestables de l'opéra italien du XVIII[e] siècle et ne manquaient jamais de faire sentir leur autorité. Ce qui leur était d'autant plus facile qu'ils étaient les collaborateurs privilégiés du compositeur, presque les co-auteurs de leurs arias. (Il faut en effet se rappeler que, pendant tout le XVII[e] siècle et la première moitié du XVIII[e], une grande partie de l'ornementation vocale et instrumentale était l'œuvre des interprètes, de telle sorte que les passages en **coloratura** (LEXIQUE P. 13), que l'on connaît dans les partitions, sont loin de représenter ce que l'on pouvait entendre à l'époque.)

Les griefs que les critiques ont retenus contre l'opéra italien du XVIII[e] siècle sont nombreux, mais laissent dans l'ombre ce que, de cette musique, retiendra surtout la génération suivante : la finesse de jeu des instrumentistes, les nuances expressives de la musique, et le choix des livrets (LEXIQUE P. 13) ; à la rigueur de poèmes tout empreints de classicisme, les Italiens préfèrent en effet des sujets plus vivants, populaires, et sont les créateurs du style « bouffe ».

Toutes choses que Mazarin, invitant des troupes italiennes, donnera à découvrir aux Français à partir de 1647. Ce qui, quelques années plus tard, à l'aube du siècle qui nous concerne ici, donnera naissance à une première querelle esthétique franco-italienne : au « Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéras » de l'abbé Raguenet (Paris, 1702), qui s'en prenait vivement à Lully et émettait des jugements de valeur favorables aux styles musicaux de la péninsule, Le Cerf de la Vieville répondit, en effet en 1705, par sa très lulliste « Comparaison de la Musique italienne et de la Musique françoise ; où en examinant en détail les avantages des Spectacles, et le mérite des Compositeurs Des Deux Nations, on montre quelles sont les vrayes beautez de la Musique. »

L'originalité française

Si le théâtre lyrique italien a influencé en profondeur les opéras anglais et allemands. (Pour mémoire, citons, en Allemagne, les noms de G.-P. Telemann (1681-1767) et J.-A. Hasse (1699-1783) et, surtout, en Angleterre, celui du maître (allemand d'origine, anglais d'adoption) Georg-Friedrich Haendel (1685-1759) qui, tout en développant son langage musical propre, ne cessera d'exalter le style italien. Le cas français est assez différent. Dans notre pays s'est, en effet, dès le XVII[e] siècle, développé un style original, dans le sillage de Lully (1632-1687) qui, dans le genre particulier de la « tragédie en musique », a composé une pléiade d'opéras où les sujets mythologiques dominent. Après sa mort, ses rivaux, que le « privilège » de faire jouer des opéras octroyé par le roi à Lully avait entravés, s'adonnèrent à leur tour à la composition lyrique, mais sans remettre en cause les caractères du « lullisme ». Les principaux ont nom CAMPRA (1660-1744), M.-A. CHARPENTIER (1634-1704) et DESTOUCHES (1672-1749).

L'année 1697 voit l'apparition d'une nouvelle forme artistique, directement issue des « ballets de cour » : « l'opéra-ballet », dont le prototype est « L'Europe Galante » de Campra, Destouches et Lamotte. Spécifiquement français, ce type de spectacle a pour effet de « laisser » aux Italiens l'**opéra-buffa** et le **bel canto.** Comme son nom l'indique, il mêle plus ou moins intimement (ou se borne à faire alterner) scènes d'opéra et ballets. La formule ayant du succès, les créations se multiplient : « Les fêtes vénitiennes » de Campra en 1710, « Les Éléments » de Destouches et Lalande (1721), « Les Amours des Dieux » de Mouret (1727), etc.

« Cette époque n'est pas seulement une « période de transition ». Elle est beaucoup plus. On y trouve des transformations progressives sinon des innovations retentissantes ou des personnalités réformatrices. Pour l'essentiel, c'est toujours la conception lulliste qui domine, il n'y a que la proportion des divers éléments du spectacle qui se modifie sensiblement. La création de l'opéra-ballet est le seul fait marquant de cette époque. L'enrichissement du style musical est indéniable, provenant en grande partie de l'influence italienne ; mais il s'opère par degrés presque imperceptibles ; il est continu, anonyme. Il faut attendre Rameau pour avoir l'impression d'une étape nouvelle, d'une véritable innovation. Cette impression, tous les contemporains l'ont éprouvée, dès la première œuvre qu'il a donnée au théâtre. Après l'évolution de la Régence, la musique dramatique de Rameau est apparue, selon le langage du siècle, comme une « révolution ».

Paul-Marie MASSON
« L'opéra français
de Lully à Rameau »
in « Histoire de la Musique »
(La Pléiade, 1960)

Rameau et l'opéra

JEAN-PHILIPPE RAMEAU, qui allait s'affirmer comme l'un des plus grands compositeurs français, notamment par la fraîcheur et la spontanéité de ses mélodies, par ses hardiesses harmoniques et par la richesse expressive de sa musique, est né à Dijon en 1683. Mais il ne donnera sa première œuvre lyrique, à l'Opéra de Paris, qu'en 1733 : « Hippolyte et Aricie », qui avait été présentée quelques mois auparavant, en « avant-première » dirait-on aujourd'hui, dans l'hôtel du fermier-général (les fermiers-généraux, très riches, étaient chargés de la collecte des impôts royaux) La Poupelinière. C'est la rencontre de ce mécène qui avait fait de lui son maître de musique, qui avait décidé de son destin, transformant le Rameau théoricien et pédagogue connu jusqu'alors, en un Rameau – auteur lyrique. Grand amateur de théâtre, le financier lui avait en effet présenté Voltaire (qui devait lui fournir deux livrets) et lui avait ouvert les portes de l'Opéra. Lors de la représentation d'Hippolyte et Aricie à l'Opéra, deux clans se formèrent : les « ramistes », soutenant les hardiesses du compositeur, et les « lullistes » déroutés par la richesse de cette musique savante, aux harmonies si nouvelles. La balance toutefois ne tarda pas à pencher en faveur de Rameau, et le public lui fut tout acquis.

A cinquante ans, Rameau avait enfin trouvé sa voie. Elle fut novatrice et souvent triomphale, avec trente-deux opéras (tragédies lyriques, comédies-ballets, opéras-comiques) dont « Les Indes Galantes » (1735), « Castor et Pollux » (1737), « Les Fêtes d'Hébé » et, la même année, « Dardanus » (1739), « Platée », en 1745, année où Rameau est nommé « compositeur de la Chambre du Roi », « Zoroastre » (1749), « Les Paladins » (1760), etc.

L'originalité de ces compositions tient à plusieurs innovations dans le domaine lyrique.

« Toujours occupé de la belle déclamation, et du beau tour de chant qui règnent dans le récitatif du grand Lulli, je tâche de l'imiter, non en copiste servile, mais en prenant, comme lui, la belle et simple nature pour modèle », écrit Rameau dans sa préface aux « Indes Galantes ». Pour lui rendre entière justice, ajoutons à cette modeste et sincère déclaration que Rameau élargit considérablement les résultats de son prédécesseur par toute une série d'apports tendant à renforcer l'expression : par de nouveaux rythmes, des modulations audacieuses, des trouvailles dans l'instrumentation, mais surtout par de nouvelles harmonies. C'est lui également qui essaie de codifier l'emploi des différents tons dont chacun correspond à un autre sentiment. Contrairement à Lulli, Rameau se complait pourtant, comme les madrigalistes, aux effets de vocalisation sur les mots définissant des sentiments soit tendres, soit violents, soit enfin sur des mots tels que « trompettes, orages, etc. ». Il ne faut pas oublier que nous sommes au XVIII[e] siècle, que la musique italienne a traversé les Alpes. »

B. HOROWICZ
« Le théâtre d'opéra »
(P. HORAY, 1976)

Cependant le compositeur, rétrospectivement, nous apparaît comme doublement ancré au cœur des goûts et des préoccupations de son temps.

1) Et tout d'abord en étant l'héritier avoué de son grand prédécesseur, Lully : livrets classico-mythologiques, « deus ex machina » offrant au public le dénouement merveilleux dont il rafolle, débauche de luxe et de machineries. (DOCUMENT 6)

2) Mais aussi parce que, malgré le caractère généralement antique et loin du réel quotidien des livrets qu'il utilise, Rameau a néanmoins su faire passer dans ses opéras quelque chose des grandes préoccupations qui sont celles de son temps. Ainsi, tout « évaporé » qu'il apparaisse à première vue, l'opéra français du XVIII[e] siècle est-il cependant en prise directe avec le « background » socio-économique de son époque. Qui est, il ne faut pas l'oublier, et pour nombre de raisons qu'il serait trop long d'évoquer ici, celle de la galanterie, de la mode des bergeries, mais aussi celle des lointaines missions des Jésuites et des grands voyages d'exploration autour du

Lexique

Pour plus de précisions concernant le vocabulaire de l'opéra, on se reportera utilement au lexique figurant dans l'excellent livre de F.-R. Tranchefort, « L'opéra », T. I, Seuil, 1978.

Air : Dans les opéras l'on donne le nom d'**airs** à tous les chants mesurés pour les distinguer du **récitatif**. (...) Les **airs** de nos opéras sont, pour ainsi dire, la toile ou le fond sur quoi se peignent les tableaux de la musique imitative ; la **mélodie** est le dessin ; **l'harmonie** est le coloris ; tous les objets pittoresques de la belle nature, tous les sentiments réfléchis du cœur humain sont les modèles que l'artiste imite ; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, et l'émotion du cœur, sont la fin de ces imitations. »

J.-J. ROUSSEAU
« Dictionnaire de Musique »

Buffa (bouffe) : De l'italien **buffo** : « comique, vivace, plaisant ». Au théâtre, les opéras-bouffes sont ceux qui appartiennent au genre lyrique léger, par opposition à l'opéra-**seria**, sérieux, voire tragique. En France, l'équivalent de l'opposition **seria/buffa** se retrouve entre la « tragédie lyrique » et « l'opéra-comique ». Partant des brèves scènes comiques qui faisaient passer le temps pendant les entractes de l'opéra **seria**, le genre **buffa**, passant par l'**intermezzo** (intermède), devint un genre autonome dont l'originalité consistait dans sa musique simple et mélodieuse, et dans des intrigues mettant en scène des personnages et des situations tirés de la vie quotidienne.

Colorature : Enrichissement d'une ligne mélodique par de nombreux sons rapides et dans l'aigu. Par extension, voix de soprano léger capable de chanter de tels passages enrichis.

Contrepoint : Dérivé du latin : **punctum contra punctum** (note contre note) ; technique de composition musicale consistant à superposer dans une même musique deux ou plusieurs lignes mélodiques. Dans le contrepoint **fleuri**, la combinaison, plus complexe et ornée, est de plusieurs notes contre une note.

Harmonie : Science de la formation des accords (ensembles de sons joués ou chantés simultanément) et de leur enchaînement. Etant entendu que certains rapports entre des notes perçues simultanément ou successivement « arrachent » l'oreille... D'où les règles de base définies par la science harmonique, et ce depuis les Grecs. On doit à Rameau un « Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels » (1722).

Livret : Mot désignant généralement le livre qui contient le texte d'un opéra. Par extension : le poème-support de l'action lui-même : l'histoire racontée. Les livrets s'ouvraient généralement sur un « argument », utile pour l'exposé des événements antérieurs à l'action proprement dite ; ils contenaient également la liste des personnages et des interprètes, les dédicaces, etc. Poème versifié (ou texte en prose), le livret doit se conformer aux exigences du drame en musique : au XVIII[e] siècle le schéma habituel récitatif-air-(chœur) imposait ainsi certaines conditions au librettiste et façonnait l'agencement de l'action.

Madrigal : Pièce polyphonique d'une grande liberté de structure qui autorise la plus grande liberté d'expression. Forme essentielle du génie musical italien au XVI[e] siècle, qui chante ainsi la guerre, la nature, et surtout l'amour. Les madrigaux de l'époque sont généralement à deux voix – « conversant » avec des instruments, ou même parfois remplacés par ceux-ci – nettement contrastées au point de vue de l'écriture : voix basse largement déclamée, voix du haut développant une ornementation très fleurie. Ils sont remarquables par le caractère lyrique et souvent passionné de la mélodie.

Mélodie : C'est un peu aux sons ce que la phrase est aux mots ; une succession logique de sons différents, dont les rapports permettent une perception globale, forme une mélodie. Mélodie et rythme sont les principes fondamentaux de la musique. L'art d'écrire une mélodie, de dessiner une belle « ligne sonore » ne s'enseigne pas et sa beauté échappe à l'analyse.

Monodie : S'oppose à polyphonie pour désigner le chant à une voix seule, avec ou sans accompagnement. Mais on qualifie aussi de « monodique » un style de composition, vocale ou instrumentale, apparu dans la seconde moitié du XVI[e] siècle par réaction contre la polyphonie : une partie principale, caractérisée par la continuité de la ligne mélodique, y constitue l'essentiel de l'œuvre, les autres parties tendant à n'avoir fonction que d'accompagnement.

Opéra : une définition d'époque. (Voir Document 1.) « Un Opéra est une Pièce de Théâtre en Vers mise en Musique et en chants, accompagnée de Danses, de Machines et de Décorations. C'est un spectacle universel, où chacun trouve à s'amuser, dans le genre qui lui convient davantage. Les Partisans de la Musique, qui composent le plus grand nombre, trouvent de quoi se contenter par la variété des Airs, soit du Chant ou de la Symphonie. Les amateurs de la Danse, uniquement attentifs aux divertissements, ont aujourd'hui de quoi être pleinement satisfaits par la fréquente répétition et la gayeté des Ballets, et par les graces des Danseurs et des Danseuses. Les Décorations occupent également les Admirateurs d'un célèbre Machiniste : Il serait à souhaiter que le Poëme répondit à tous les agrémens dont l'Opéra est composé, ce seroit de tous les Spectacles qu'a imaginé et qu'imaginera jamais l'esprit humain, non-seulement le plus magnifique, mais encore le plus beau et le plus capable de nous plaire : aussi l'on peut assurer que l'Opéra est la réunion des beaux Arts, de la poësie, de la Musique, de la Danse, de l'Optique et des Méchaniques ; en un mot, c'est le grand Œuvre par excellence, comme son nom le désigne, et le triomphe de l'esprit humain ».

J.-B. DUREY DE NOINVILLE
« Histoire du Théâtre de l'Académie Royale de Musique en France »
(Duchesne, 1757)

Polyphonie : Ce terme s'applique à la superposition musicale de plusieurs lignes mélodiques (ou « voix ») traitées selon les règles du contrepoint, et plus particulièrement à la musique vocale du XII[e] au XIV[e] siècle.

Récitatif : Terme désignant les sections d'un opéra qui sont déclamées en musique (plutôt que réellement chantées), et dont la fonction est de faire progresser l'action, par opposition aux airs ou **aria** vocalement très élaborés mais plutôt statiques, qui expriment généralement l'état affectif ou psychologique du personnage. Le « récitatif sec » (**recitativo secco**) n'est accompagné que très légèrement par quelques accords au clavecin tandis que le « récitatif accompagné » (**recitativo accompagnato**) se fait sur une musique d'orchestre mélodiquement et rythmiquement plus organisée.

Seria : En italien, « sérieux ». L'opéra-**seria** était la principale forme d'opéra aux XVII[e] et XVII[e] siècles. Les sujets étaient surtout mythologiques ou historiques, cependant que la virtuosité vocale la plus conventionnelle (souvent indépendante de l'action) y régnait jusqu'à l'excès. Cette forme atteignit au XVIII[e] siècle un tel degré de complexité et de formalisme qu'elle suscita la réaction de l'opéra-**buffa** en Italie, l'opéra-comique en France.

Voix : En matière de chant les voix féminines et masculines se répartissent en six catégories principales : **soprano, mezzo-soprano, contralto, ténor, baryton, basse.** Tout individu dispose d'un certain nombre de notes chantées qu'il émet plus ou moins facilement et qui constituent l'étendue totale de sa voix ; on appelle **tessiture** la partie de son étendue vocale qu'il émet avec le maximum de facilité. L'art lyrique prend encore en considération la **puissance** d'une voix, et son **timbre**, que l'on peut lui-même affiner en distinguant la **couleur** (voix claires/sombres), le **volume** (voix petites/énormes), l'**épaisseur** (voix minces/épaisses) et le **mordant** ou éclat : voix bien timbrées et voix détimbrées.

Document 1.

L'opéra : le contre et le pour

L'opéra ? « Un travail bizarre de Poësie et de Musique, où le Poëte et le Musicien également gênés l'un par l'autre se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage (...) [Le plus choquant c'est] de voir chanter toute la Pièce, depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente, s'étaient ridiculement ajustées, pour traiter en musique et les plus communes, et les plus importantes affaires de leur vie. Peut-on s'imaginer qu'un Maître appelle son Valet, ou qu'il lui donne une commission en chantant ; qu'un ami fasse en chantant une confidence à son ami ; qu'on délibère en chantant dans un conseil ; qu'on exprime avec des chants les ordres qu'on donne, et que mélodieusement on tue les hommes à coups d'épée et de javelots dans un combat ? (...) Une sottise chargée de musique, de danses, de machines, de décorations, est une sottise magnifique, mais toujours sottise. »

SAINT-EVREMOND (1615-1703)
« Comédie de l'Opéra »

« L'opéra est un séjour enchanté ; c'est le pays des métamorphoses : on y en voit des plus subites ; là en un clin d'œil les hommes s'érigent en demi-Dieux, et les Déesses s'humanisent ; là le voyageur n'a point la peine de courir le pays, ce sont des pays qui voyagent à ses yeux, là sans sortir d'une place on passe d'un bout du monde à l'autre, et des Enfers aux Champs Elisées : vous ennuyez-vous dans un désert affreux ? Un coup de sifflet vous fait vous retrouver dans le pays des Dieux ; un autre coup de sifflet, vous voilà dans le pays des Fées. »

DU FRESNY
« Amusemens sérieux et comiques d'un Siamois »
(1707)

Document 2.

Les chanteurs contre la mise en scène

On trouve une description vivante, même si elle est sans doute un peu outrée, dans un texte de Benedetto Marcello publié à Venise vers 1720, et contenant une « méthode certaine et facile pour bien composer et bien exécuter les opéras italiens ». De cette satire intitulée « Il Teatro alla moda », voici quelques passages significatifs qui mettent bien en évidence « l'hégémonie et la désinvolture sans exemple des champions du gosier, maîtres sans partage de la scène lyrique » (B. HOROWICZ) :

« Aux répétitions de l'opéra, le poète ne communiquera jamais ses intentions à aucun des acteurs, se disant sagement que ceux-ci feront de toute manière chaque chose à leur guise (...) En scène avec un autre personnage, aussi longtemps que celui-ci parlera pour les besoins du drame ou bien chantera un air, le **musico** saluera les masques dans les loges, sourira aux musiciens, aux figurants, etc, de manière que le public comprenne qu'il est Signor Alipio Forconi, **musico,** et non pas le prince Zoroastre qu'il est censé représenter.

Aussi longtemps que durera la ritournelle de l'air, le virtuose se tournera vers les décors, prisera du tabac, dira aux amis qu'il n'est pas en voix, qu'il est enrhumé, etc.(...) Pendant la cadence, il peut s'attarder aussi longtemps qu'il le désire et faire des vocalises ou ajouter toutes les fioritures que lui dicte sa fantaisie. Le chef d'orchestre quittera alors son clavecin, prendra une prise, et attendra qu'il plaise au chanteur de s'arrêter. Celui-ci reprendra plusieurs fois son souffle, avant de finir sur un trille qu'il doit chanter aussi serré que possible et sur les notes les plus hautes qu'il puisse atteindre. (...) Il jouera selon son caprice, car le virtuose moderne ne devant point saisir le sens des mots, il ne doit se figer dans aucune attitude ni mouvement. (...) Si le virtuose représente le rôle d'un prisonnier, d'un esclave, etc, il devra paraître bien poudré, couvert de bijoux, le casque bien haut, l'épée et les chaînes bien longues et brillantes, les agitant souvent pour provoquer la pitié du public. Lorsque le virtuose moderne se bat en duel et est blessé au bras, il continuera à faire des gestes avec ce bras, et devant boire du poison, il chantera son air la coupe à la main, en la retournant, car elle est déjà vide.

Il y aura quelques mouvements particuliers de la main, du genou, du pied, qu'il accomplira tour à tour tout au long de l'opéra. »

Benedetto MARCELLO
« Il Teatro alla moda »
(Venise. Vers 1720)

Quant à l'Opéra de Paris :

« On voit les actrices, presque en convulsion, arracher avec violence ces glapissements de leurs poumons, les poings fermés contre la poitrine, la tête en arrière, le visage enflammé, les vaisseaux gonflés, l'estomac pantelant ; on ne sait lequel est plus désagréablement affecté, de l'œil ou de l'oreille ; leurs efforts font autant souffrir ceux qui les regardent que leurs chants ceux qui les écoutent. »

J.-J. ROUSSEAU
« Julie ou la Nouvelle Héloïse »
(Garnier, 1960)

Document 3

Un portrait-charge de Rameau par Diderot

« Ce musicien célèbre qui nous a délivrés du plain-chant de Lulli que nous psalmodiions depuis plus de cent ans, qui a tant écrit de visions inintelligibles et de vérités apocalyptiques sur la théorie de la musique, où ni lui ni personne n'entendit jamais rien et de qui nous avons un certain nombre d'opéras où il y a de l'harmonie, des bouts de chants, des idées décousues, du fracas, des vols, des triomphes, des lances, des gloires (1), des murmures, des voitures à perte d'haleine, des airs de danse qui dureront éternellement et qui, après avoir enterré le **Florentin,** sera enterré par les virtuoses italiens, ce qu'il pressentait et qui le rendait sombre, triste, hargneux, car personne n'a autant d'humeur, pas même une jolie femme qui se lève avec un bouton sur le nez, qu'un auteur menacé de survivre à sa réputation. »

Denis DIDEROT
« Le neveu de Rameau »
(Club français du libre, 1972-1973)

Document 4

Les théâtres des foires ou l'opéra décontracté

Théâtre, bateleurs, sauteurs et danseurs de corde, monstres, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire, jeux-mécaniques, mais aussi « comédies à ariettes » et opéra comique, tels étaient les spectacles des foires Saint-Laurent et Saint-Germain.

« Opéra-comique, (Spectacle françois.) Ce spectacle est ouvert à Paris durant les foires de St. Laurent et de St. Germain. On peut fixer l'époque de l'**opéra-comique** en 1678, et c'est, en effet, cette année que la troupe d'Alard et de Maurice vint représenter un divertissement comique, en trois intermèdes, intitulé « les forces de l'amour et de la magie ». C'étoit un composé bizarre de plaisanteries grossières, de mauvais dialogues, de sauts périlleux, de machines et de danses.

Ce ne fut qu'en 1715 que les comédiens forains ayant traité avec les syndics et directeurs de l'académie royale de musique, donnèrent à leur spectacle le titre d'**opéra-comique.** Les pièces ordinaires de cet **opéra,** étoient des sujets amusans mis en vaudevilles, mêlés de prose et accompagnés de danses et de ballets. On y représentoit aussi les parodies des pièces qu'on jouait sur les théâtres de la comédie française, et de l'académie

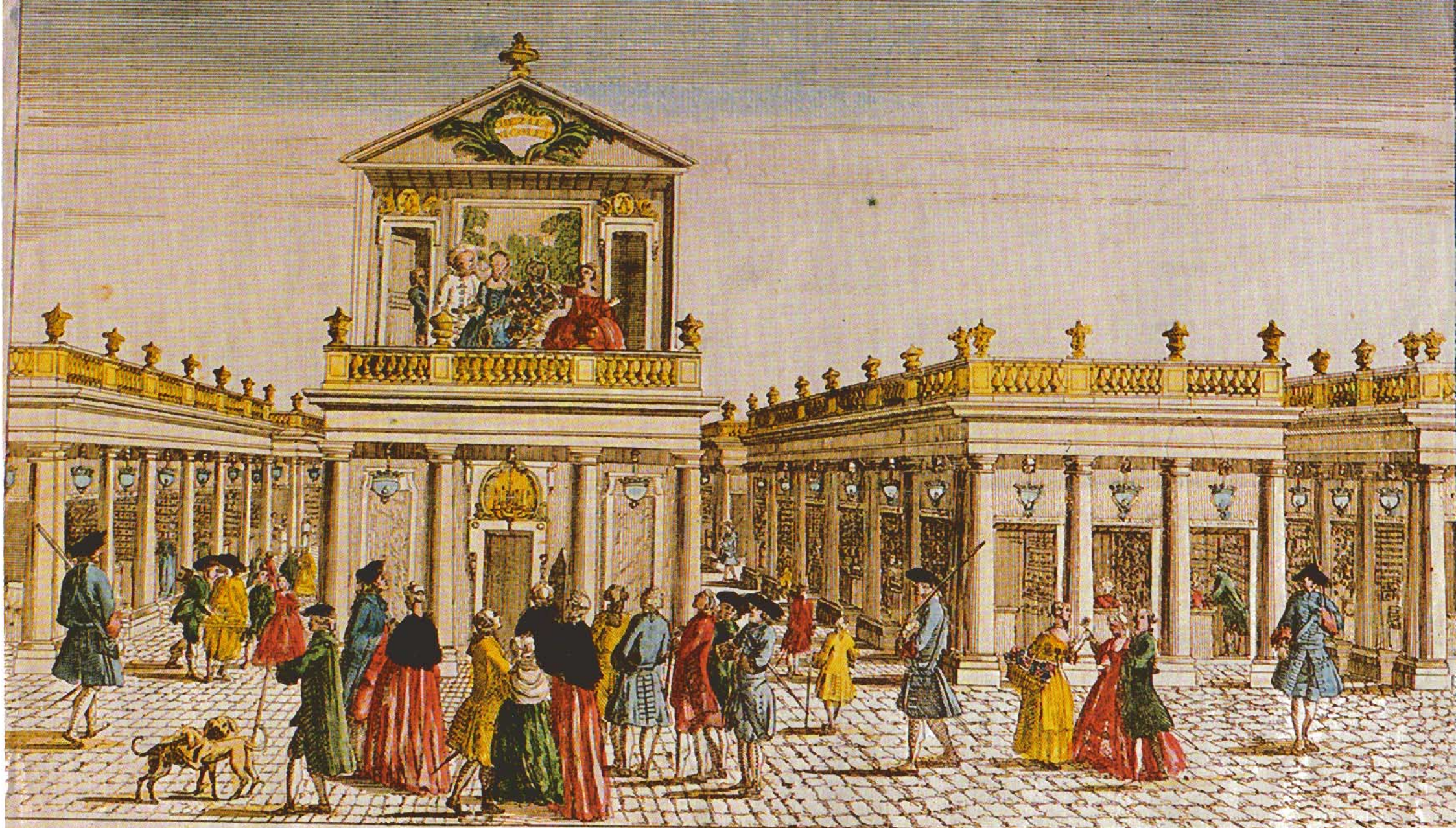
(1) Les « lances » sont des feux de Bengale, les « gloires » des rayons dorés qui, à l'opéra, servent à glorifier un héros ou un dieu.

Giraudon

Meunier. L'Opéra sous la République. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal. Cette gravure reflète l'atmosphère qui règnait lors des représentations à l'Opéra : certains spectateurs ont le dos tourné et semblent préférer la conversation de leurs voisins à la représentation qui se déroule sur scène. On peut remarquer également le style « réalité du décor en accord avec le goût du temps ».

Snark

Moreau le Jeune. Scène galante au théâtre. 1775 - British Museum. Les loges de l'Opéra au XVIII[e] siècle étaient des lieux où la bonne société se montrait et se recevait, n'écoutant le plus souvent que les finales des grands airs.


...des cendres d'Ilion renait une autre Troye :
...énés de toutes parts livrés vous à la Joye ;
VUE DE LA NOUVELLE DECORATION
DE LA FOIRE S.T GERMAIN
Un Prince bienfaisant pour récréer Paris,
A rétabli ce lieu, digne séjour des Ris.

Vue de la nouvelle décoration de la Foire St-Germain. Gravure. Bibliothèque de l'Opéra. En 1752 l'Opéra Comique, qui aurait été supprimé à la demande des comédiens français, fut rétabli à la Foire St-Germain. C'est là que fut donnée la première représentation des Troqueurs.

Plaloux - IRNP

LE DEVIN DU VILLAGE,

INTERMEDE.

Le théâtre repréſente un hameau : on voit, dans un des côtés, la maiſon du DEVIN.

SCÊNE PREMIÈRE.

COLETTE, *ſeule, ſolipirant & s'eſſuyant les yeux de ſon tablier.*

J'Ai perdu tout mon bonheur ;
J'ai perdu mon ſerviteur ;
Colin me délaiſſe.

Premières pages de l'intermède de Rousseau « Le devin du village » et sa parodie par les Favart « Les amours de Bastien et Bastienne » - Paris, Bibliothèque de l'Opéra. Créée à la Cour en octobre 1752, l'œuvre de Rousseau reflètait la sensibilité de l'époque et connut un immense succès. La parodie des Favart inspira Mozart pour son « spingspiel » Bastien und Bastienne, créé à Vienne en 1768.

Plaloux - INRP

LES AMOURS *DE BASTIEN* ET BASTIENNE,

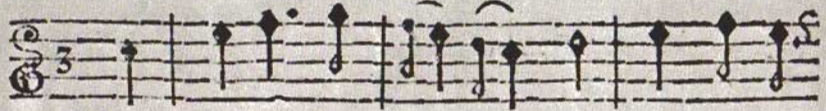
PARODIE.

Le Théâtre repréſente un Hameau avec un fond de Payſage.

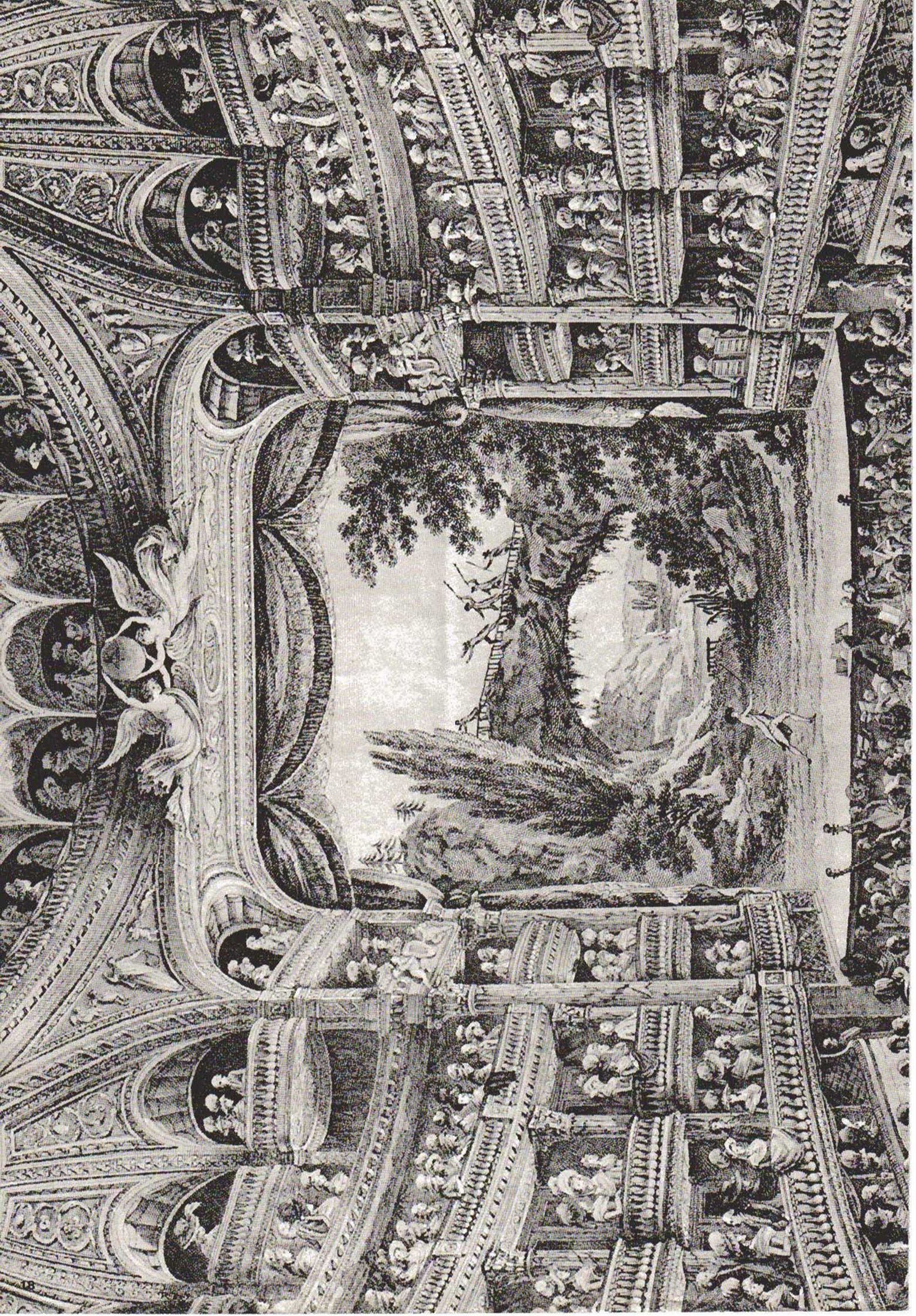
SCENE PREMIERE.

BASTIENNE *ſeule.*

AIR : *J'ai perdu mon âne.*



J'Ons pardu mon a- mi, D'puis ç'tems-là j'n'a-



de musique. (...) Les comédiens françois voyant avec déplaisir que le public abandonnoit souvent leur théâtre, pour courir à celui de la foire, firent entendre leurs plaintes, et valoir leur privilège. Ils obtinrent que les comédiens forains ne pourraient faire des représentations ordinaires. Ceux-ci ayant donc été réduits à ne pouvoir parler, eurent recours à l'usage des cartons (2) sur lesquels on écrivoit en prose, ce que le jeu des acteurs ne pouvoit rendre. A cet expédient on en substitua un meilleur, ce fut d'écrire des couplets sur des airs connus, que l'orchestre jouoit, que des gens gagés, répandus parmi les spectateurs, chantoient, et que le public accompagnoit souvent en chorus : cette idée donnoit au spectacle une gaieté qui en fit long-temps le mérite. Enfin **l'opéra-comique**, à la sollicitation des comédiens françois, fut tout à fait supprimé.

On vit encore reparoitre **l'opéra-comique** en 1724, mais en 1745, ce spectacle fut entièrement aboli. L'on ne jouait plus à la foire que des scènes muettes et des pantomimes. Enfin le sieur Monet a obtenu la permission de rétablir ce spectacle à la foire Saint Germain de l'année 1752. Il ne consiste que dans le choix d'un sujet qui produise des scènes bouffonnes, des représentations assez peu épurées, et des vaudevilles dont le petit peuple fait ses délices. »

in : Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une Société de Gens de Lettre (Samuel Faulche et Cie, 1765)

Dans une lettre datée du 3 mars 1769, Voltaire écrit à Mme de Saint-Julien :

« L'opéra-comique n'est autre chose que la foire renforcée. Je sais que ce spectacle est aujourd'hui le favori de la nation ; mais je sais aussi à quel point la nation s'est dégradée. Le siècle présent n'est presque composé que des excréments du grand siècle de Louis XIV. »

Document 5

Les asiles parisiens de l'Opéra : incendies et constructions

« L'éclairage des salles d'opéra du temps étant le fait de chandelles, les mises en scène à effet recourant à force éclairages plus ou moins savants mettant en œuvre lumignons, feux de Bengale, etc... et les matériaux n'étant par ailleurs pas ignifugés, il ne faut pas s'étonner de voir souvent, au XVIII[e] siècle, les salles partir en fumée : grand spectacle certes, mais non prévu au programme. Tout le siècle a été marqué par ce cycle infernal : incendie-construction (provisoire ou « définitive »), nouvel incendie...

Par ailleurs, les partisans de la mise en scène comme devant engendrer l'**illusion** totale chez les spectateurs ont beaucoup protesté contre le caractère exigu de ces salles. Ainsi peut-on lire dans l'**Encyclopédie** (article « OPERA ») : « Les salles où l'on représente ces sortes de pièces merveilleuses sont si petites, si négligées, si mal placées, qu'il paroit que le gouvernement protège moins ce spectacle, qu'il ne le tolère. »

« Les représentations d'opéras ont lieu, à partir de 1764, dans la salle du Palais-Royal, « la plus petite de l'Europe ». Détail d'une grande importance, aussi bien quand il s'agit du jeu des acteurs que de l'effet optique du spectacle. L'exubérance du jeu sur une petite scène devient encore plus insupportable que dans un grand théâtre où l'éloignement de la scène, avec ses décors hauts et majestueux, diminue l'excès du geste et de la démarche, agissant sur l'œil du spectateur comme un correctif. Au Palais-Royal, tout ce que Rousseau blâme dans les acteurs devait en outre détruire les effets de perspective que les décorateurs, suivant toujours les modèles italiens et cherchant des prolongements artificiels dans les fonds d'architecture et de paysage, obtenaient avec difficulté. »

B. HOROWICZ
« Le Théâtre d'opéra »
(Pierre Horay, coll. Les introuvables, 1976)

(2) Comme dans les films muets du début du siècle. Cette pratique insolite du théâtre ressemble également aux sous-titres des films étrangers, et aux phylactères dans les bandes dessinées.

Après l'incendie de l'Opéra en 1763, une salle provisoire est aménagée :

« En attendant, la troupe donnerait des concerts, puis jouerait aux Tuileries, dans la salle des machines : on l'appelait ainsi parce que Louis XIV y avait donné des ballets à grand spectacle. Elle était très bien équipée pour les changements soudains, avec un comble de trente-sept pieds « pour les vols et les gloires », un sous-sol de seize « pour les effets maritimes et infernaux », une salle énorme qui passait pour pouvoir contenir cinq mille spectateurs. (...) A l'intérieur de l'énorme vaisseau, Soufflot et Gabriel établirent en matériaux légers, une salle moins vaste, dont l'accoustique était très bonne. (...) La nouvelle salle du Palais-Royal ouvrit le 25 janvier 1770, par une représentation de « Zoroastre » de Rameau. (...) Sa vie devait être brève : le 8 juin 1781, un embrasement subit la détruisit en quelques heures. Le bâtiment ne manquait ni de pompes, ni d'un réservoir spacieux en cas de danger. Mais, par la négligence générale, le réservoir était vide. Il suffit d'une corde traînant au-dessus d'un lampion pour allumer le rideau et le reste. Le spectacle venait de finir. Plusieurs personnes demeurées dans les coulisses, sur la scène ou dans les loges furent asphyxiées ou brûlées vives. Mlle Guimard fut sauvée par un machiniste qui l'emporta dans un linge mouillé. (...) Le 27 octobre, une troisième salle fut ouverte boulevard Saint-Martin, construite en moins de trois mois, à l'emplacement d'un ancien magasin de décors, toute en bois, comme le théâtre de Bayreuth, vaste, commode, élégante, d'une accoustique parfaite, avec des dégagements multipliés et des pompiers en permanence. (...) Elle dura jusqu'aux incendies de la Commune. »

P. GAXOTTE
« Paris au XVIII[e] siècle »
(Arthaud, 1968)

Document 6

Féerie et illusion : décors et machines

Comme son prédécesseur, le « Grand Siècle », le XVIII[e] siècle connaît également le luxe des décors. Exemple : le temple dans lequel se jouait le cinquième acte de « Zoroastre » de Rameau (1749), tel que le décrit La Porte :

« Les colonnes cannelées étaient d'or et ornées de quantité d'escarboucles et de rubis, qui jetaient un éclat pareil à celui du feu. (...) Les colonnes, surmontées par des chapiteaux de ce métal précieux, partaient des voûtes ornées de mosaïques. (...) Le sanctuaire (...) était séparé du reste de l'édifice par une balustrade d'or. (...) Aux deux côtés du temple, on apercevait de superbes guirlandes de lauriers, de myrtes et de fleurs. »

in : B. HOROWICZ (op. cit.)

Mais, comme la plupart des opéras du temps, « Zoroastre » était aussi un opéra « à machines ». Et celles-ci, si lorsqu'elles étaient bien réglées et exécutées, étaient de nature à produire de véritables féeries enchantant les spectateurs, laissaient souvent à désirer. Et elles étaient alors l'objet de critiques virulentes. C'est que ces machines, généralement fort complexes et créées par de véritables ingénieurs, mettaient en œuvre force treuils et cabestans, et les jeux de cordages en étaient si compliqués (On a retrouvé certains éléments réglant ces machines au théâtre du Château de Versailles, mais sans les jeux de cordages. Par contre, un système complet, quasiment en état de marche, a été retrouvé intact en Suède, au théâtre baroque royal de Drottningholm) que pour les manipuler on faisait appel à des matelots détachés de la Marine Royale ! Lesquels « machinistes », habitués à rythmer leurs manœuvres par des chants et des cris, étaient souvent fort bruyants. Et les amateurs d'opéra reprochaient alors volontiers aux mouvements de machines de couvrir musique et chant...

A propos de « Zoroastre », toujours :

« Cet opéra, par le grand nombre de décorations variées, et de machines qu'il exige, est un de ceux où l'on aurait pu donner un spectacle des plus magnifiques et vraiment grand : mais ôtez quelques décorations passablement bien exécutées, le reste était médiocre, et la manœuvre de leur jeu quelquefois

des plus maladroite ; car on en tirait avec des cordes, qui traversaient le Théâtre d'un côté à l'autre. Les ouvriers paraissaient même souvent aux yeux des spectateurs pendant une scène intéressante, et on les entendait se crier l'un à l'autre, poussez, tirez. On devrait bien faire enfin attention et remédier à ces sortes de défauts, qui interrompent le spectacle, et y jettent du ridicule. »

in : B. HOROWICZ (op. cit.)

[redacted]

Les témoignages du XVIIIe siècle sur la façon dont le public d'opéra écoutait les œuvres qui lui étaient présentées ont de quoi surprendre le spectateur d'aujourd'hui, habitué à donner à la musique et au chant une attention soutenue, dans un silence quasi-absolu. C'est que les conditions d'écoute ont radicalement changé. Et il faut imaginer l'ambiance régnant dans un opéra napolitain (ou plus généralement italien) de l'époque comme ressemblant davantage à celle d'un stade, de nos jours, qu'à celle d'une salle de concert. Et même en France, où pourtant les amateurs étaient moins exubérants, un bruit incessant régnait dans les loges – plusieurs règlements de l'opéra tentant d'y mettre fin sont restés lettres mortes – et mille activités s'y développaient : bavardage, marivaudage, petits soupers même. C'est que l'opéra était un lieu extrêmement socialisé, où la « bonne société » venait se montrer, mais surtout se retrouver et se recevoir. Les loges, et leur petit salon attenant, mais aussi les couloirs, les foyers du public, devenaient les derniers endroits où l'on cause.

En Italie :

« Drame, action, récitatif, ne sont que des suppléments superflus, auxquels la salle ne fait pas attention. Écouter attentivement, c'est de mauvais goût. De Brosses joue aux échecs pendant les récitatifs. Comment donc, aller au théâtre avec un échiquier ? demandera-t-on. Mais oui ! Il est même probable qu'il s'en trouvait un sur place, car chaque loge voisine avec un salon complètement arrangé, avec chauffage, ustensiles pour jouer aux cartes et préparer des rafraîchissements, voire un souper. On se visite de loge en loge, les couloirs conduisant aux loges rappellent une rue.

Mozart écrit d'Italie à sa sœur : « la femme d'Afferi a une très belle voix, mais il y a un tel bourdonnement dans la salle qu'on n'entend rien. » Le « bourdonnement » cesse avant l'air, souvent seulement avant la cadence finale. C'est pour elle qu'on va à l'opéra, comme on va au cirque pour voir un « saut mortel » qui ne dure qu'une seconde ».

B. HOROWICZ (op. cit.)

Brouhaha confirmé par Rousseau, lorsqu'il est secrétaire de l'Ambassade de France à Venise (1743-1744), et qu'il fréquente assidûment et avidement les opéras de la ville :

« Et bientôt je m'engouai tellement de l'opéra, qu'ennuyé de babiller, manger et jouer dans les loges, quand je n'aurais voulu qu'écouter, je me dérobais souvent à la compagnie pour aller d'un autre côté. Là, tout seul, enfermé dans ma loge, je me livrais, malgré la longueur du spectacle, au plaisir d'en jouir à mon aise et jusqu'à la fin. »

Jean-Jacques ROUSSEAU
« Les Confessions ».
(Garnier Frères, 1964.)

Et Voltaire lui-même – une fois n'est pas coutume – semble en la circonstance d'accord avec Jean-Jacques :

« L'Opéra est un rendez-vous public où l'on s'assemble à de certains jours, sans savoir pourquoi ; c'est une maison où tout le monde va, bien qu'on dise du mal du maître, et qu'il soit ennuyeux. (...) On va voir une tragédie pour être touché ; on se rend à l'Opéra par désœuvrement, et pour digérer. »

VOLTAIRE
in : B. HOROWICZ (op. cit.)

[redacted]

C'est seulement après 1770 qu'on en viendra à « la vérité du costume ». Jusque là règne dans ce domaine, chez les décorateurs et maquettistes, la plus haute fantaisie.

« Selon Arteaga, « la première loi de l'opéra est de séduire et d'enchanter ». Les costumes sont donc étincelants d'or et de couleurs vives, du moins aussi longtemps qu'il s'agit des solistes. Car les choristes sont décrits par De Brosses comme « des gueux mal chaussés, revêtus d'une longue soubreveste peinte en oripeaux et d'un bonnet tel quel. »

Au point de vue de la fidélité historique, la question n'a pas changé par rapport au siècle précédent. Algarotti tout en demandant que les costumes se rapprochent de ceux des nations représentées, met en garde contre les reconstitutions trop exactes, « car le théâtre permet une certaine liberté, et peut-être plus qu'ailleurs on doit se tenir éloigné d'un esprit minutieux et pédantesque ». Cela ne signifie pourtant pas qu'il tolère la suite d'Énée fumant des pipes et portant des culottes à la hollandaise ».

B. HOROWICZ (op. cit.)

« Dans les premières années du XVIIIe siècle naît (...) l'habitude de poudrer les perruques qui, diminuant un peu à la fin du règne de Louis XIV, recommencent à s'élever de nouveau vers le milieu du siècle. L'Opéra adopte aussi cette mode. Les Armide, les Médée et les Phèdre auront désormais des perruques enfarinées. »

(Ibid.)

« Cette demoiselle fortement décolletée, portant une large crinoline laissant apercevoir deux pieds bien tournés, dans de légers escarpins, serait-elle un personnage fantastique ? Mais c'est tout simplement une dame d'honneur de la reine !

Lisons la légende au bas de la gravure : « Furie »...

Par quoi donc se distingue une furie d'une dame de la cour ? Par des serpents qui se dressent sur sa tête. Elle en tient d'autres dans sa main gauche, tandis que la main droite brandit un poignard. (...) Des dizaines de serpents et d'ailes de chauves-souris sont brodés sur sa crinoline. » (Voir photo de couverture page 9.)

(Ibid.)

[redacted]

« Le caractère traînant de la langue, le peu de flexibilité de nos voix, et le ton lamentable qui règne perpétuellement dans notre opéra, mettent presque tous les monologues français sur un mouvement lent ; et comme la mesure ne s'y fait sentir ni dans le chant, ni dans la basse, ni dans l'accompagnement, rien n'est si traînant, si lâche, si languissant, que ces beaux monologues que tout le monde admire en bâillant : ils voudraient toucher le cœur, et ne font qu'affliger les oreilles.

Les Italiens sont plus adroits dans leurs adagio ; car lorsque le chant est si lent qu'il serait à craindre qu'il ne laissât affaiblir l'idée de la mesure, ils font marcher la basse par notes égales qui marquent le mouvement, et l'accompagnement le marque aussi par des subdivisions de notes, qui soutenant la voix et l'oreille en mesure, ne rendent le chant que plus agréable et surtout plus énergique par cette précision (...)

Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs ; que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. »

Jean-Jacques ROUSSEAU
« Lettre sur la musique française »
(1753)

monde (Cook pour l'Angleterre, Bougainville puis La Pérouse pour la France) dont les navigateurs rapporteront dans leur pays d'origine outre une importante moisson de documents scientifiques... un engouement nouveau du public pour tout ce qui est exotique (chinoiseries, turqueries), une attraction passionnée pour la vie naturelle du « bon sauvage » et quelques préoccupations philosophiques concernant les problèmes tant économiques qu'éthiques posés par l'esclavagisme et le caractère destructeur de toute colonisation.

Rameau est bien représentatif de son siècle, tout en étant innovateur, et auto-critique. Représentatif de l'époque, mais aussi premier représentant de l'opéra français de son temps. C'est pourquoi il va devenir la cible privilégiée des Encyclopédistes (DOCUMENT 3), et du « coin de la Reine », lorsqu'en 1752 éclatera la querelle dite « des Bouffons ».

La querelle esthétique qui domina le monde lyrique au XVIII[e] siècle est connue sous le nom de « Querelle des Bouffons ».

C'est l'arrivée des « Bouffons », comme on appelait alors les musiciens italiens, et le véritable triomphe qui leur est fait (grand succès à l'Opéra de Paris, le 1[er] août 1752, de l'opéra-bouffe italien « La Serva Padrona » (La servante maîtresse) de Pergolèse), qui vont mettre véritablement le feu aux poudres et déclencher la « querelle des coins » (appelés ainsi parce que les partisans de l'un et l'autre camp se regroupaient, à l'Opéra, les uns sous la loge du roi, les autres sous celle de la reine), qui rapidement divisa le public en un « coin du roi » représenté par d'Alembert, Mondonville et autres défenseurs de la musique française, et un « coin de la reine », avec Grimm et Rousseau, Diderot, qui dénonçait le faste, le classicisme et la rigidité de l'opéra français, prônant les personnages simples et les sentiments quotidiens mis en scène par l'opéra-bouffe.

A y regarder de plus près, la comparaison est injuste. En effet, pour être équitable, elle aurait dû confronter l'opéra **seria** italien à son rival français. Mais l'enjeu de cette querelle boiteuse était-il vraiment la musique ? Il semble bien qu'au-delà de la kyrielle de pamphlets, épigrammes et libelles échangés, et autres réactions par elle engendrées, il faille finalement surtout y voir une poussée de la Ville contre la Cour, une critique à peine voilée du régime absolutiste par opéras italiens interposés, une ouverture à ce qui devait aboutir quelques décennies plus tard : la Révolution.

Voilà qui explique l'impact de la Querelle, sa virulence et son ampleur. Ainsi, sans doute, que le parti pris par les Encyclopédistes.

Néanmoins, l'influence italienne proprement musicale ne tarda pas à se faire sentir : la voie avait été ouverte à ce qui allait s'affirmer comme l'opéra-comique français. Désormais (après 1753), librettistes et compositeurs s'ingénient en effet à mettre en scène des personnages plus simples, des histoires enfin crédibles, sinon réalistes.

« Le théâtre fut purgé du jargon de la mythologie, l'intérêt fut substitué au merveilleux ; les machines des poètes et des charpentiers furent détruites, et le drame lyrique prit une forme plus noble et moins gigantesque : tout ce qui pouvait émouvoir le cœur y fut employé avec succès ; on n'eut plus besoin d'en imposer par des êtres de raison, ou plutôt de folie ; et les dieux furent chassés de la scène quand on y sut représenter des hommes. »

Jean-Jacques ROUSSEAU,
« Dictionnaire de Musique »

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, précisément, fut le premier à s'engouffrer dans la brèche musicale ouverte par les Bouffons, avec son « intermède » en un acte, dont il était à la fois le compositeur et le librettiste : « Le Devin du Village » (PHOTO P...). L'œuvre, donnée d'abord à la Cour en octobre 1752, puis créée à l'Opéra le 1[er] mars 1753 (elle devait faire partie de son répertoire pendant près d'un siècle et demi et y être représentée plus de 400 fois !), et qui devait s'avérer à la fois le reflet et le moteur de la sensibilité nouvelle qui se faisait jour en ce milieu de siècle, connut un immense succès. Et son influence devait être considérable : bien supérieure aux qualités propres, poétiques et musicales, de l'œuvre elle-même.

Par ailleurs, c'est en 1753, lorsque la querelle entre bouffons et ramistes a acquis quelque ampleur, que Rousseau publie sa brillante et xénophile « Lettre sur la musique française » (DOCUMENT 9), qui va faire l'effet d'une véritable bombe. D'une façon très polémique et percutante, Jean-Jacques y développe les thèmes qu'il reprendra par la suite dans son « Dictionnaire de Musique » et dans « La Nouvelle Héloïse » : l'impossibilité d'écrire de la belle musique sur une langue (la française) qui ne s'y prête pas (à la différence de l'italienne) ; le caractère sclérosé et périmé des pompes et artifices de l'opéra français ; et enfin, et surtout, la nécessité, là comme ailleurs, de prendre la nature pour maître et guide unique. Plus précisément, Rousseau s'élève : « contre tout le conventionnel des représentations d'opéras, contre les airs à roulades sans aucun rapport avec les sentiments exprimés par les chanteurs, contre tout l'apparat souvent ridicule des scènes à machines et à transformations, contre les éclats vocaux et les excessives gesticulations des interprètes, contre la bruyante exécution de l'orchestre, contre l'absence d'action dramatique, contre l'abus d'une mythologie ressassée, contre la pompeuse niaiserie des paroles des poèmes et enfin contre l'infériorité de la langue. »

J. GHEUSI
« La querelle des Bouffons »
(Encyclopaedia Universalis, 1968)

Sous les chauds coups de boutoir de ses partisans, les progrès de la musique italienne allaient bon train, et celle-ci gagnait sans cesse de nouveaux adeptes. Alors, en janvier 1754, sous l'impulsion de la Marquise de Pompadour, le clan des favoris de la musique française tenta une contre-attaque que ses membres espéraient décisive : le « clan du roi » fit en effet représenter à l'opéra une œuvre du compositeur « ramiste » Mondonville : « Titon et Aurore ». Ils espéraient un triomphe : ce fut un (demi) échec. Alors, en désespoir de cause, poussé par la Pompadour, le roi prit ouvertement le parti de la musique française et, en 1754... expulsa purement et simplement les troupes de musiciens et chanteurs italiens, les Bouffons, de France. Cette même année, Rameau prit une éclatante revanche, avec la triomphale reprise à l'Opéra de « Castor et Pollux ».

Malgré ce succès, les dernières années de Rameau marquèrent son déclin. Il avait indéniablement été atteint par la querelle, même s'il avait toujours répondu aux attaques avec un talent et une science musicale théorique que ne posséda jamais aucun de ses adversaires. Mais l'acharnement de ses ennemis et la progressive désaffection du public pour un genre dont il jugeait la pompe démodée eurent pour effet la rapide disparition du répertoire de tous ses ouvrages lyriques. Rameau a connu une « traversée du désert » de près de deux siècles avant qu'un retour certain à cette école française (et à Rameau lui-même) ne se fasse jour.

Quelles furent les autres retombées non négligeables de tant de bruit et de fureur ? C'est avant tout dans la mouvance de l'œuvre globale de Rousseau qu'il les faut chercher.

Si l'œuvre musicale de Rousseau a été si importante, c'est finalement parce que, au même titre que « La Nouvelle Héloïse », elle a eu une influence décisive dans l'émergence d'une nouvelle sensibilité, principalement axée sur le goût pour la nature, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle :

« A travers son acharnement, son aveuglement, son injustice et sa haine, Rousseau dit une vérité qui va devenir une évidence pour le XIX[e] siècle. Il dit à sa manière la mort de l'esthétique classique et l'apparition d'une esthétique nouvelle, celle qui va devenir la référence de Schubert, de Beethoven, de Verdi, pour ne citer que ceux-là. Et en témoignant de cette nouvelle esthétique, Rousseau nous atteint plus que nous le soupçonnons : il est responsable d'une façon d'écouter la musique (DOCUMENT 7), nous dirons d'un **type d'écoute** dans lequel nous sommes encore plongés aujourd'hui et dont nous commençons à peine à sortir. »

Catherine KINTZLER
Préface à la réédition des
« Écrits sur la Musique »

de Jean-Jacques Rousseau
(Stock/Musique, 1979)

Jean-Jacques lui-même, d'ailleurs, ne disait-il pas :

« Quand mes idées seraient mauvaises, si j'en fais naître des bonnes à d'autres, je n'aurai pas tout-à-fait perdu mon temps ? »

D'autres ? Ce seront : toute la lignée des compositeurs d'opéra-comique « à la française », Gluck, qui proclamera hautement sa dette envers Rousseau, et même, dans une certaine mesure, Mozart.

Deux grands maîtres : Gluck et Mozart (2)

C'est souvent à travers Rousseau que les auteurs d'opéras de la fin du XVIII[e] siècle vont s'inspirer des compositeurs italiens qui ont fourni les modèles de phrases musicales flexibles et fluides et ont apporté des rythmes alertes et des modulations audacieuses, essence de la musique dramatique depuis Monteverdi.

Telles sont les sources vives où viennent puiser les Monsigny, Duni, Dalayrac, François-André Philidor, et surtout André-Modeste Grétry qui tous, après une période où l'opéra-comique aura essayé d'imiter les **intermezzi** italiens (Blavet, D'Auvergne), lui feront trouver sa vraie personnalité faite de charme, de coquetterie, de gaieté, de sentimentalité même. Trop bruyante sans doute, la « Querelle des Bouffons » aura donc cependant servi à insuffler un sang nouveau à la musique française.

« [Lassé des formules de l'opéra ramiste] une bonne partie du public parisien, vers le milieu du XVIII[e] siècle, s'enthousiasma pour un genre nouveau : l'opéra-comique, la comédie mêlée de chants que l'on représentait au Théâtre Italien et à la Foire Saint-Germain (DOCUMENT 4) d'où Favart la transporta au théâtre de l'Opéra-Comique. Ce genre typiquement français avait produit quelques chefs-d'œuvre (notamment « le Déserteur », de Monsigny), et le public commençait à se divertir un peu dans les théâtres lyriques, lorsqu'apparut le terrible Gluck, digne successeur de Lully : il est curieux que ces deux étrangers de grand talent (semblables par leur vanité despotique) aient voulu imposer aux Français, apparemment contre leur gré, un art sévère si peu conforme à leur tempérament. « Je pensai à restreindre la Musique à son véritable office, écrit Gluck, de servir la poésie par l'expression, et par les situations de la Fable, sans interrompre l'Action, ou la refroidir avec des ornements inutiles, superflus... » (dédicace d'« Alceste »). »

Roland de CANDE (op. cit.)

Le gluckisme révolutionnaire ? Mais qu'est d'autre la fameuse « réforme de Gluck » sinon, en fait, une habile reprise de tous les thèmes qui, pendant un demi-siècle, viennent de bouleverser le monde de la musique ? Et ce sera l'habileté de Gluck (1714-1787) que d'établir une heureuse synthèse de tous les styles qui avaient alors cours en Europe, à partir de l'ensemble des critiques et jugements qui ont été formulés. Et d'apparaître ainsi comme un hardi novateur dans l'art lyrique.

« Grâce à l'union de la mélodie vocale italienne, de l'harmonie orchestrale allemande et de la splendeur scénique et chorale française, le théâtre est prêt à accueillir les œuvres de Gluck. »

Donald-Jay GROUT
« L'opéra napolitain jusqu'en 1750 »
in « Histoire de la Musique »
(La Pléiade, 1960)

Un peu paradoxalement – ou bien faudrait-il dire habilement ? – Gluck, tout en s'inscrivant directement dans la lignée Lully-Rameau, va proclamer bien haut sa dette envers les philosophes en général, et Rousseau en particulier. Des grands débats de la « Querelle des Bouffons » il tire les enseignements... quant aux attentes du public en matière lyrique. Comme s'il s'était agi d'une sorte d'« étude du marché » avant la lettre. Nous dirions aujourd'hui, que de la Querelle, il a effectué quelque « récupération ».

« Le grand vainqueur de la querelle des Bouffons fut, 20 ans après, Gluck. Le premier sur le plan dramatique, sans renier l'apport de Rameau, il apporta à la musique française, avec ses chefs-d'œuvre, les deux « Iphigénie », « Orphée », « Alceste » et « Armide », ce qu'avaient réclamé les partisans d'un style lyrique nouveau. »

J. GHEUSI (op. cit.)

Le triomphe d'« Iphigénie en Aulide » (1773) et d'« Orphée » (1774) déchaîna la réaction des partisans de l'opéra italien qui se rangèrent derrière le compositeur Piccinni (1728-1800).

Gluckistes/Piccinnistes : c'est la troisième querelle lyrique franco-italienne du siècle !

A Gluck, Marmontel reproche, dans son « Essai sur les révolutions de la musique en France », « son orchestre bruyant ou gémissant, des sons de voix déchirants ou terribles, son harmonie escarpée ou raboteuse ». La Harpe pour sa part, lors de la création d'« Armide » (1777), dénonce « la criaillerie monotone et fatiguante » du rôle d'Armide. Le compositeur se défend et polémique avec ses détracteurs : la querelle s'envenime.

Lassé de cette atmosphère de cabales et d'intrigues, Gluck quittera Paris en 1779 pour n'y plus revenir, laissant la place à ses adversaires. La querelle se poursuit sans lui, mais sa réforme, du moins, est accomplie, et elle sera durable.

Cependant, en 1778, Mozart (1756-1791) effectuait son dernier séjour à Paris (1).

Dix ans auparavant (1768), son « singspiel » « Bastien und Bastienne » avait été créé à Vienne (Mozart avait 12 ans), d'après la parodie que les Favart avaient donnée du « Devin du village » de Rousseau, à la Comédie-Italienne, sous le titre : « Les amours de Bastien et Bastienne ». (PHOTO P. 17). L'histoire est rigoureusement la même, Colin étant devenu Bastien, Colette, Bastienne, et le Devin, Colas.

Autre « référence » du divin Mozart à l'auteur du « Devin » : en 1775 celui-ci fait représenter à la Comédie-Française sa « scène lyrique » « Pygmalion », livret de Jean-Jacques, musique partiellement du même, mais surtout de son ami Horace Coignet. Il s'agit d'une ultime tentative du partisan des Bouffons pour tourner ce qu'il pense être la non-cantabilité et la non-musicalité de la langue française : allant au bout de son idée, Rousseau a imaginé un type « mixte » de « déclamation lyrique » étroitement imbriquée, en véritable symbiose, avec une musique « de scène ». Formule originale dont s'inspirèrent par la suite nombre de musiciens et où certains musicologues se sont plu à voir l'ancêtre d'innovations majeures du XX[e] siècle dans le domaine du chant-parlé (le « Sprechgesang » de Schoenberg). Dans une lettre à son père, Mozart écrit : « Voulez-vous mon opinion ? Dans l'opéra, il faudrait traiter la plupart des récitatifs de cette façon. » Dans plusieurs ouvrages, et en particulier son opéra en 2 actes inachevés « Zaïde », il met d'ailleurs en œuvre ce qu'il appelle l'« opéra sans chanteur ».

Mais sans doute serait-il vain de chercher beaucoup plus avant les traces de l'influence que Jean-Jacques aurait pu exercer sur le jeune salzbourgeois. Car à qui apparenter vraiment ce génie musical, qui, nourri des musiques italienne, allemande, française et anglaise, fera jaillir un style si personnel, qui transcendera les formes lyriques élaborées jusqu'alors, sans pour autant les détruire ?

Mozart meurt en 1791 en apposant un génial point d'orgue à l'opéra de son siècle. Une page est tournée.

Et c'est cette page justement que toute l'agitation qui s'est auto-entretenue tout au long du XVIII[e] siècle autour des scènes lyriques aura contribué à tourner. Faisant passer l'opéra d'un genre encore proche du pouvoir et de l'absolutisme, grand et froid comme l'architecture classique du château de Versailles, somptueux et rigide comme les symétries et les quinconces de ses jardins, à un spectacle ayant enfin « visage humain ». Contribuant aussi à faire basculer la sensibilité collective vers quelque chose de plus ouvert, de plus naturel, de plus individuel, de plus chaleureux. De plus bourgeois aussi. La page blanche est désormais prête, où viendront s'inscrire – intimistes ou grandioses – les chefs-d'œuvre du Romantisme.

(1) Il va de soi qu'un dossier entier de « Textes et Documents pour la Classe » serait encore insuffisant pour évoquer toute la vie de Mozart, et la richesse de son génie. Son nom et son œuvre ne figurent ici que pour mémoire, et ne sont évoqués que dans la perspective – fort restrictive – des événements et querelles qui ont précédé.

(2) Faute de place on a dû se résoudre à passer sous silence Joseph Haydn et quelques autres compositeurs lyriques du XVIII[e].

– Présenter « un autre Rousseau », bien différent de celui des manuels scolaires : musicien, musicographe, polémiste... Comparer « le Devin du village » et ses pamphlets pro-Bouffons avec les thèses majeures de « La Nouvelle Héloïse ».
– La mutation esthétique du milieu du XVIII[e] siècle. L'émergence de nouveaux goûts, d'une sensibilité différente, d'autres critères : le sentiment de la nature, nécessité de l'imiter, convention et illusion, besoin d'émouvoir... Comparaison de l'évolution musicale avec celle des autres arts (littérature, peinture, architecture...). De la grandeur classique (la tête) à l'émotion pré-romantique (le cœur).
– A travers des écoutes d'œuvres et les documents ici proposés, tenter une petite plongée « sociologique » dans la « bonne société » du XVIII[e] siècle : salons, « gens à talents », frivolité, crédulité, rationalisme, haute culture, distractions, modes de vie, mœurs, habitudes d'écoute...
– Enfin les professeurs pourront partir de l'audition de certains extraits d'opéras pour explorer des thèmes plus précis ayant trait aux programmes de Français ou d'Histoire-Géographie. En confrontant thématiques d'opéra et autres documents d'époque. Voici trois exemples :

A partir de l'entrée du « Turc Généreux » des « Indes Galantes » (Rameau) et de « L'Enlèvement au sérail » (Mozart), réflexion sur les aspects philosophiques de l'exotisme : les non-chrétiens sont-ils susceptibles de sagesse ? Textes (à mettre en regard) des grands voyageurs des XVII[e] et XVIII[e] siècles, des jésuites missionnaires en Orient, des pré-voltairiens et de Voltaire...

A partir de l'entrée des « Sauvages » des « Indes Galantes », aborder les différentes facettes du « sauvage » : brute épaisse non civilisée ou « mythe » épargné par les excès de la civilisation ? L'état de nature idyllisé. Retombées idéologiques du culte de la nature. Textes de Rousseau, Diderot... Le sauvage, regard critique sur notre propre société : Voltaire, « Le Huron ou l'Ingénu ».

A partir de l'entrée des « Incas du Pérou » des « Indes Galantes », proposer une vaste méditation sur le droit des Européens à la colonisation et l'esclavage. Textes de Montesquieu, Bougainville (« Le voyage autour du monde ») et surtout de Diderot (« Supplément au voyage de Bougainville ») et de l'abbé Raynal (« Histoire (...) des deux Indes »). L'abolition de l'esclavage et de la traite des nègres par la Révolution.

Documentation

BIBLIOGRAPHIE

– BARDEZ (Jean-Michel). **Diderot et la Musique.** Paris, Champion, 1975.
– CANDE (Roland de). **La Musique. Histoire, dictionnaire, discographie.** Paris, Seuil, 1969.
– DIDEROT (Denis). **Le Neveu de Rameau,** in « Œuvres complètes ». Paris, Club Français du livre, 1972-1973.
– FERNANDEZ (Dominique). **Porporino ou les Mystères de Naples.** Paris, Grasset, 1974.
– GAXOTTE (Pierre).**Paris au XVIII[e] siècle.** Paris, Arthaud, 1968.
– GHEUSI (J.). **« La querelle des Bouffons »,** Encyclopaedia Universalis, Paris, 1968.
– HOCQUARD (Jean-Victor). **Mozart.** Paris, Seuil, coll. « Solfèges », 1958.
– HOROWICZ (Bronislaw). **Le théâtre d'opéra. Histoire, réalisations scéniques, possibilités.** Paris, éd. Pierre Horay et éd. d'Aujourd'hui, coll. « Les introuvables », 1976.
– LEIBOWITZ (René). **Histoire de l'Opéra.** Paris, Buchet-Chastel, 1957.
– MALIGNON (Jean). **Rameau.** Paris, Seuil, coll. « Solfèges », 1960.
– PAYNE (Alexis). **Grands opéras du répertoire.** Paris, Fayard, 1979.
– ROSENTHAL (Harold), WARRACK (John). **Dictionnaire de l'opéra.** Paris, Fayard, 1974.
– ROUSSEAU (Jean-Jacques). **Dictionnaire de Musique** suivi des **Écrits sur la Musique.** Nouvelle édition : Paris, Art et Culture, 1977.
– ROUSSEAU (Jean-Jacques). **Écrits sur la Musique.** Paris, Stock/Musique, 1979.
– ROUSSEAU (Jean-Jacques). **Julie ou la Nouvelle Héloïse.** Paris, Garnier, 1960.
– ROUSSEAU (Jean-Jacques). **Les Confessions.** Paris, Garnier, 1964.
– TIERSOT (Julien). **J.-J. Rousseau – Un maître de la musique.** Paris, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les introuvables », et P.U.F., 1977.
– TRANCHEFORT (François-René). **L'Opéra. I. D'Orfeo à Tristan.** Paris, Seuil, coll. « Points-Musique », 1978.
– **Deux siècles d'opéra français.** (XVII[e] et XVIII[e] siècles). Catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale, Musée de l'opéra, 1972.
– **Histoire de la Musique** (sous la direction de Roland-Manuel). **(Tome I : Des origines à Jean-Sébastien Bach).** Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1960.

TEXTES ET DOCUMENTS POUR LA CLASSE

Bulletin d'abonnement

à découper ou à recopier

NOM (1) : M. M[me] M[lle]
ou Établissement

N° Rue (1)

Ville (1)

Code postal

Souscrit abonnement(s)

(1) En capitales

Tarifs annuels d'abonnement

Métropole	**78,00 F TTC**
Corse	**76,35 F TTC**
Guadeloupe, Martinique, Réunion	**76,50 F TTC**
Étranger	**96,00 F TTC**

Prix du numéro

Métropole	**6,00 F TTC**
Corse	**5,87 F TTC**
Guadeloupe, Martinique, Réunion	**5,89 F TTC**

Pour la vente à l'unité des productions du C.N.D.P., adressez-vous :

- en province, aux CRDP et CDDP.
- en région parisienne :

– à la librairie du CNDP (ex-Sevpen), 13, rue du Four, 75270 Paris Cedex 06 (634-54-80).
– au CDDP de l'Essonne, 110, Agora, 91000 Evry (077-93-50).
– au CRDP de Paris, 37, rue Jacob, 75270 Paris Cedex 06 (260.37.01) pour certaines productions des CRDP et CDDP.

Pour les abonnements, adressez-vous :

CNDP-Services des abonnements, BP 365-11, 75526 Paris Cedex 11.

Mode de règlement

– Votre commande est d'un montant inférieur ou égal à 50,00 F : n'oubliez pas de joindre un titre de paiement libellé à l'ordre de M. l'agent comptable.
– Votre commande est d'un montant supérieur à 50,00 F, vous souscrivez un abonnement ou un réabonnement : vous paierez à réception d'une facture. Ne joignez aucun titre de paiement.

Rédaction : C.N.D.P., 29, rue d'Ulm, 75230 PARIS CEDEX 05.
Publication du Centre National de Documentation Pédagogique.
Le directeur de la publication : Gilbert Léoutre.

Imprimerie S.N.E. HÉLIO-CORBEIL, PARIS.
N° D'ENR. A LA COM. PAR. 45561 du 11-10-1967.

TEXTES ET DOCUMENTS

Documentation (suite)

– **L'Opéra de 1597 à nos jours.** Paris, Ramsay, coll. « Ramsay-image », 1979.

– Signalons enfin que la revue « L'Avant-Scène/Opéra » (27, rue St-André-des-Arts, 75006 Paris) a publié cinq numéros relatifs à des œuvres du XVIII[e] siècle. Outre les livrets intégraux, ceux-ci contiennent divers articles sur l'opéra en question, sa genèse, le compositeur, le librettiste, ainsi que des études concernant tel ou tel aspect particulier, une discographie critique et une bibliographie : n° 1, janv.-fév. 1976 : MOZART, **La Flûte enchantée.** N° 16/17, juil.-oct. 1978 : MOZART, **Cosi fan tutte.** N° 21, mai-juin 1979 : MOZART, **Les Noces de Figaro.** Nd 23, sept.-oct. 1979 : GLUCK, **Orphée.** N° 24, nov.-déc. 1979 : MOZART, **Don Juan.**

L'OPÉRA AU XVIII[e] SIÈCLE EN 18 ENREGISTREMENTS

Ce choix est doublement arbitraire : d'abord quant aux compositeurs et aux œuvres retenus ; mais ce sont ceux et celles qui nous paraissent le mieux à même et de représenter l'évolution du siècle dont il s'agit sur le plan lyrique, et de constituer l'illustration sonore du texte du présent numéro de T.D.C. Arbitraire encore quant aux interprétations proposées : à chaque fois il s'agit soit de la seule existant, soit de la plus facilement accessible sur le marché (dernier enregistrement réalisé, mais pas forcément le meilleur), soit de celle dont l'intérêt nous paraît de loin surclasser toutes les autres. Ce qui est évidemment plutôt subjectif...

1. HAENDEL : **Parthenope** (1730). Dir. S. Kuijken (4 d. HARMONIA MUNDI).

2. PEPUSCH : **The Beggar's opera** (L'opéra des gueux - 1728). Aucun enregistrement n'est disponible en France. Mais les professeurs désireux de travailler cet opéra parodique qui porta un coup fatal à l'opéra italien (haendelien) en Angleterre peuvent en emprunter un exemplaire auprès de la Bibliothèque du Service Culturel de l'Ambassade Britannique à Paris.

3. RAMEAU : **Hippolyte et Aricie** (1733). Dir. J.C. Malgoire (3 d. CBS).

4. RAMEAU : **Les Indes Galantes** (1735). Dir. J.F. Paillard (4 d. ERATO).

5. RAMEAU : **Castor et Pollux** (1737). Dir. N. Harnoncourt (4 d. TELEFUNKEN).

6. RAMEAU : **Platée** (1745). Dir. H. Rosbaud (2 d. EMI).

7. PERGOLESE : **La Serva padrona** (La Servante maîtresse, 1733). Dir. A. Ros-Marba (1 d. ENSAYO).

8. ROUSSEAU : **Le Devin du Village** (1752). Dir. R. Dunand (1. d. CBS).

9. D'AUVERGNE : (A défaut des **Troqueurs**, existant chez DECCA mais épuisés) : **La Coquette trompée** (1753). Dir. J.P. Wallez (1 d. DECCA).

10. GRETRY : **Zémire et Azor** (1771). Dir. E. Doneux (2 d. EMI).

11. GLUCK : **Orfeo et Euridice** (1762 à Vienne, en italien ; 1774 à Paris, en français). Dir. Ch. Bruck (2. d. EMI).

12. MOZART : **Bastien et Bastienne** (1768) et **l'Enlèvement au sérail** (1782). Dir. Jochum (3 d. DGG).

13. MOZART : **Les Noces de Figaro** (1786). Dir. Kleiber (3 d. DECCA).

14. MOZART : **Don Giovanni** (Don Juan, 1787). Dir. C.M. Giulini (4 d. VSM).

15. MOZART : **Cosi fan tutte** (1790). Dir. Karajan (3 d. EMI).

16. HAYDN : **La Fedelta premiata** (La Fidélité récompensée, 1781). Dir. A. Dorati (4 d. PHILIPS).

17. CIMAROSA : **Il Matrimonio segreto** (Le Mariage secret, 1792). Dir. Sanzogno (3 d. VSM).

FILMS

Outre les retransmissions faites plusieurs fois par an par la télévision de représentations d'opéras, il existe aujourd'hui nombre d'opéras filmés par les divers organismes de télévision du monde et dont certains – en support film ou vidéo – peuvent être empruntés ou loués par les établissements scolaires auprès des organismes compétents.

On rappellera par ailleurs deux grands films, tous deux consacrés à des opéras de Mozart (comme d'ailleurs la plupart des opéras filmés mentionnés ci-dessus) : **La Flûte enchantée** filmée par Ingmar Bergman (à l'origine pour la télévision suédoise) au théâtre baroque de Drottningholm. **Don Giovanni** filmé par Joseph Losey, en collaboration avec l'Opéra de Paris, en décor naturel dans les villas palladiennes des environs de Vicence.